نشریهٔ علمی جستارهای نوین ادبی، شمارهٔ ۲۱۴، پاییز ۱۴۰۰
مقالهٔ پژوهشی

DOI: Https://doi.org/10.22067/JLS.2021.70492.1084

با اسکن تصویر، می‌توانید این مقاله را در تارنمای مجله مشاهده نمایید.

دیدگاه‌های بلاغی صهبایی در «شرح سه‌نثر ظهوری»

محمد خاکپور[۱]

محمد مهدی‌پور[۲]، مهدی باقری[۳]

چکیده

یکی از شروح بلاغی برجستهٔ فارسی که در قرن نوزدهم میلادی در شبه‌قاره به نگارش درآمد، شرح سه‌نثر ظهوری نوشتهٔ امام‌بخش صهبایی است که از جهت نقد زبان‌شناسی، بلاغی و ادبی دارای ویژگی‌هایی است که بررسی و تحلیل این عناصر می‌تواند به مخاطب در شناخت مظاهر زبان‌شناسی و نقد ادبی تازه شکل گرفتهٔ این دوران یاری برساند. این مقاله می‌کوشد تا نقش این عناصر تازهٔ بلاغی را در تحول نقد بلاغی و ادبی این دوره بررسی کند. برای این منظور، به بررسی شگردهای بلاغی که در کتاب‌های بلاغت فارسی کمتر نمود دارد، پرداخته شده است؛ چون سجع مردّف، مجاز در مجاز، مخالف‌خوانی در تلمیح، نگاه نو به استعارهٔ مکنیه و تضاد معنوی. بعضی از این شگردهای بلاغی حاصل مطالعهٔ صهبایی در امّهات کتب بلاغی نظیر مختصرالمعانی و مطوّل تفتازانی است که بارها به شکل مستمر در استدلالات خود از آن استفاده می‌کند. در اعتقاد صهبایی ملاک پذیرش استعاره، همان "آحاد"، یعنی نخبگان ادبی هستند که آن را به کار می‌برند. صهبایی معتقد است که زبان مجازی، ذاتاً ساخت شکن است؛ زیرا نخست با تغییر گونهٔ بیان، معنای متفاوتی را پیشنهاد می‌کند و در مرحلهٔ دوم امکان قطعیت معنای پیشنهادی را رد و آن معنای قطعی را انکار می‌کند. در این پژوهش برآنیم با رویکرد تحلیلی و توصیفی آرای صهبایی را بر اساس موازین بلاغی با تکیه بر رسالهٔ شرح سه‌نثر ظهوری در حد وسع خود موردبررسی قرار دهیم.

کلیدواژه‌ها: صهبایی، ظهوری، عناصر بلاغی، نقد ادبی.

۱. دانشیار دانشگاه تبریز (نویسندهٔ مسئول). E-mail: Khakpour@tabrizu.ac.ir

۲. استاد دانشگاه تبریز E-mail: Mohammad.mahdipour@gmail.com

۳. دانشجوی دکتری دانشگاه تبریز E-mail: Mehdi.bagheri1387@gmail.com

تاریخ دریافت: ۳۰ اردیبهشت ۱۴۰۰ تاریخ پذیرش: ۱ آبان ۱۴۰۰

۱- مقدمه

آثاری که نیکو نگاشته شده باشد، قطعاً به آیندگان نیز خواهد رسید و همواره جزء میزان معارف، غرابت و جالب‌توجه بودن کارها و حتی تازگی اکتشاف‌ها نیز ضامن مطمئنی برای جاوید ماندن اثر نیست. ذوق و سلیقه‌ای که سبب می‌شود صاحب اثر به انتخاب یک مجموعهٔ معین از واژگان دست بزند، خود محصول جهان‌بینی، ادراک و احساس مخصوص و منحصربه‌فرد اوست. وی پیوسته در جست‌وجوی وسیله‌ای است که بتواند آنچه را که می‌خواهد به شکلی شایسته بیان کند. هنرمند ادبی راز ماندگاری اثر خود را در میزان القاهای شعری در نفس مخاطب می‌داند و می‌کوشد با توسل به هنجارهای مختلف زبانی و ادبی و فکری موجبات همزادپنداری و التذاذ خوانندهٔ خویش را فراهم نماید. زرین‌کوب دراین‌باره می‌نویسد: «آنچه شعر در نفس مخاطب برمی‌انگیزد، البته ممکن است که یک حسّ زیبایی باشد یا زشتی؛ یک عاطفه شدید باشد و یا یک درد مستمر؛ امّا شرط اصلیِ قبولِ شعر همین‌جاست؛ چون شعری از قبول خاطر بهره‌مند می‌شود که در نفوس بیشتر تأثیر کند»(زرین‌کوب، ۱۳۷۱:۳۲).

یکی از راه‌های نفوذ و رسوخ در ذهن و روحِ مخاطب یا مخاطبان به کار بردن کلمه و کلام به روش‌هایی است که دست‌مایهٔ علم معانی و بلاغت است؛ بنابراین سخن بلیغ سخنی است که از سویی زبانِ دل شاعر باشد و از سوی دیگر بیانِ حال و مقام مخاطب. دانش‌های بلاغی یکی از مهم‌ترین ابزارهای زیباشناختی، در جهت کشف رموز و دقایق فنی آثار ادبی محسوب می‌شود که از رهگذر آن می‌توان بر اعلی و ادنی بودن اثر و غثّ و ثمین بودن آن انگشت نهاد و با اصلاح نکات ضعف آن، یک اثر در حد کمال به وجود آورد. بحث و تفحص در پیرامون مباحث بلاغی از دیرباز در میان جهان اسلام به‌ویژه ایران سابقه دارد و بخش اعظمی از بررسی متون در دوران گذشته بر مبنای بلاغت، عروض و قافیه صورت می‌گرفته است.

در قرون شانزده و هجدهم میلادی، نثر فارسی به درجهٔ کمال رسید. قرن هجدهم، عصر پادشاهان مغول متأخر است که ازلحاظ نثر فارسی دوره‌ای مهم و بسیار غنی شمرده می‌شود؛ زیرا تصانیفی که در این دوره به وجود آمدند، هم از نظر تعداد متون منثور و هم از نظر گرایش به نثر مترسّلانه «به شیوهٔ نثر امیر خسرو دهلوی و محمد عوفی گاوون»(هاشمی، ۱۳۷۵:۳۰۴) قابل‌توجه است و بیشتر این آثار (ازجمله سه‌نثر ظهوری ترشیزی) از نظر بلاغی دارای ویژگی‌های ادبی خاصی بودند که در کنار شعر، باعث شکل‌گیری شاخهٔ جدیدی از ادبیات به نام نقد ادبی گردید. در این میان منتقدان بزرگی چون سراج‌الدین علی‌خان آرزو، منیر لاهوری، آزاد بلگرامی و امام‌بخش صهبایی ظهور کردند که به نقد و شرح آثار منظوم و منثور آن دوره به شیوهٔ عالمانه پرداختند.

۱-۱- بیان مسأله

در اواخر قرن ۱۸ میلادی و اوایل قرن نوزدهم در شبه‌قاره شاعرانی چون بیدل و غالب و اقبال و منتقدان و ادبایی چون خان آرزو و آزاد بلگرامی و صهبایی و وارستهٔ سیالکوتی (و سرانجام شبلی نعمانی) سر برآوردند که خدمات فراوانی در حوزه‌های مختلف ادبی از خود بر جای گذاشتند. شبه‌قاره در این دوران طلایی و تکرارناپذیر به یکی از کانون‌های مهم ادبی تبدیل گردید و آرای بکر و بدیعی در حوزه‌های مختلف زبان‌شناختی و ادبی مطرح کردند که می‌توان آن را شکل خام بسیاری از آرای جدید در دنیای مدون امروز دانست و در این میان بزرگانی چون سراج‌الدین علی‌خان آرزو و امام‌بخش صهبایی توانستند دیدگاه‌هایی را که در کتبی چون مطوّل و مختصر به ایجاز و اشاره در مورد شعر و ادب عربی گفته شده بود (مانند مجاز عن المجاز) در شعر و نثر پارسی کاربردی کنند.

در سدهٔ نهم کتاب بدایع‌الافکار فی صنایع‌الاشعار با قلم میرزا حسین واعظ کاشفی نوشته شد که به‌نوعی بازنویسی کتاب المعجم و حدایق‌السحر است و نوآوری‌های چندانی در آن به چشم نمی‌خورد؛ از قرن نهم به بعد نیز آثار فراوانی به تقلید از پیشینیان در علوم ادبی نوشته شد که آن‌ها هم فاقد تازگی و نوآوری است. در این میان تعداد معدودی کتاب که در هند نوشته شده و با بلاغت هندی و نگرش زیبایی‌شناسی آن دیار آمیخته شده تا حدودی از ابداع و تازگی برخوردار است. ازجملهٔ این کتاب‌ها می‌توان جامع‌الصنایع و الاوزان (سدهٔ ۱۰ه.) از سیف جام هروی، دو کتاب ارزندهٔ سُبحه‌المرجان و غزلان‌الهند از میرغلام‌علی آزاد بلگرامی (ف ۱۲۰۰ق.) یاد کرد. همچنین می‌توان کتاب حدائق‌البلاغه شمس‌الدین فقیر دهلوی را نام برد که صهبایی آن را به زبان اردو ترجمه کرده است. این اثر از کتاب‌های متأخر بلاغت است که به پیروی از آراء تثبیت‌شدهٔ سکاکی، خطیب قزوینی (درگذشته: ۷۳۹ ه.) و تفتازانی تدوین شده است. خان آرزو هم با توجه به این میراث، در حوزهٔ معانی و بیان دو کتاب "عطیّهٔ کبری" و "موهبت عظمی" را نوشت و بسیاری از آرای ادبی خود را در این شاخهٔ ادبی مطرح کرد. صهبایی نیز از طریق توجه در این دستاوردهای گران‌سنگ ادبی و شرح آن‌ها، توانست جنبهٔ کاربردی آن‌ها را پرمایه‌تر سازد. علاوه بر این خود نیز نوآوری‌هایی در حوزهٔ بلاغت و نقد ادبی دارد که در مباحثی چون "سجع مردّف"، "مجاز در مجاز"، "مخالف‌خوانی در حوزهٔ تلمیح"، "تضاد معنوی" به‌وضوح نمایان است. علاوه بر این صهبایی نکات تازه‌ای هم در حوزهٔ نقد ادبی دارد که دارای آرای صائب و قابل‌تأملی است که بارقه‌های از آن را در طرح مباحثی چون"ظَرف وقوع"، "شعر دولَختی"، "اطلاق و حَملِ الفاظ"، "وضع مُظهر در موضع مُضمر"، بیان کرده است که دارای اهمیتی در شکل‌گیری بنیان‌های نقد ادبی دورهٔ نویسنده دارد که به این موضوع در مقاله‌ای دیگری پرداخته خواهد شد.

دلیل پرداختن به نظریّه‌های بلاغی و نقد ادبی صهبایی، ناشناخته ماندن این نظریات برای جامعهٔ ادبی با وجود انجام گرفتن کارهای ارزنده‌ای در این حوزه به‌خصوص نقد ادبی است.

اگرچه کتاب سه‌نثر ظهوری ترشیزی و شرح صهبایی در زمانهٔ خود اثری مشهور بوده، اما در نقد ادبی امروز بسیاری از ویژگی‌های آن برای اهل ادب شناخته نیست؛ ازاین‌رو، دو سؤال اساسی تحقیق حاضر این است:

۱- چه عناصر بلاغی باعث تمایز این اثر از میان دیگر آثار آن دوره گردیده است؟

۲- روش صهبایی در نقد شعر بر چه اساسی استوار است؟

برای یافتن پاسخ پرسش‌های مذکور عناصر زبان اساس بحث قرار گرفته، به روش توصیفی- تحلیلی این عناصر تازهٔ بدیعی و بیانی بررسی شده است. هدف اصلی پژوهش نیز، کشف هنر ادبی صهبایی و جایگاه او در پیشاهنگی نقد ادبی دوران خود بوده است.

۱-۲- پیشینهٔ پژوهش

بررسی عناصر بلاغی و نقد ادبی موضوعی است که موردتوجه بسیاری از محققان امروز قرار گرفته است؛ اما دربارهٔ ادیبان شبه‌قاره، به‌خصوص صهبایی، با محوریت تحلیل دیدگاه‌های بلاغی و نقد ادبی رسایل فارسی او کار چندانی صورت نگرفته، اغلب پژوهش‌های انجام شده در مورد صهبایی مربوط به حوزهٔ نقد ادبی او با تکیه بر رسالهٔ "قول فیصل" است که مهم‌ترین پژوهش را می‌توان اثر عالمانهٔ محمدرضا شفیعی کدکنی با عنوان شاعری در هجوم منتقدان دانست که عنوان فرعی آن «نقد ادبی در سبک هندی پیرامون شعر حزین لاهیجی» است که انتشارات آگاه در سال (۱۳۸۵) چاپ کرد. این کتاب را می‌توان تک‌نگاشتی تحلیلی دربارهٔ حزین دانست که بخش دوم آن کتاب به جریان رد و دفاع از حزین در چهار رسالهٔ تنبیه‌الغافلین خان آرزو، قول فیصل صهبائی، رسالهٔ قاری و رسالهٔ محمد عظیم ثبات اختصاص یافته است و حدود ۲۷۰ صفحه از ۵۱۰ صفحه را دربر می‌گیرد. در این کتاب به بررسی جمال‌شناسی شعر در عصر اکبرشاهی بر اساس استعاره‌های تازه و خیال‌بندی‌های نو و مجاز و نقش تأثیرگذار آن در نوآوری‌های شعر این دوره پرداخته و نقش صهبایی در نقد شعر حزین لاهیجی با تکیه بر رسالهٔ "قول فیصل"تبیین شده است. همچنین نظر جمال‌شناسی او از شعر حزین را در کنار نظریه‌های ادبی خانِ آرزو آمده است؛ اما در این کتاب به‌هیچ‌وجه نمونه‌هایی از دیگر رسایل فارسی صهبایی (به‌خصوص شرح سه‌نثر) دیده نمی‌شود.

دومین اثر مهم، کتاب نقد خیال اثر محمود فتوحی رودمعجنی، انتشارات روزگار، چاپ (۱۳۸۵) است. در این کتاب نیز اطلاعات مفیدی در زمینهٔ نقد ادبی و زبانی و روش‌های شعرشناسی صهبایی و خان آرزو اطلاعات مفیدی می‌توان یافت؛ اما به ویژگی‌های زبانی و ادبی شرح سه‌نثر ظهوری اشاره‌ای نشده است، فقط نویسنده همانند مؤلف شاعری در هجوم منتقدان به رسالهٔ قول فیصل اشاره کرده است. مؤلف محترم این اثر ارزشمند در زمینهٔ بلاغی بررسی اصول و نظریه‌هایی را مورد تحلیل قرار داده است که در آثار بلاغی دوران صهبایی مطرح بوده است و در این کتاب هیچ نمونه‌ای از دیگر رسایل صهبایی در حوزهٔ نقد بلاغی نیامده است.

از رساله‌های مثمر، تنبیه‌الغافلین، سراجِ مُنیر، موهبت عظمی و عطیهٔ کبری اثر خان آرزو می‌توان شالودهٔ نظریات زبان‌شناسی و ادبی خان‌آرزو را استخراج کرد که نسخهٔ عملی آن را در آثار صهبایی می‌توان یافت.

۲-دیدگاه‌های بلاغی صهبایی در "شرح سه‌نثر ظهوری"

آرای بلاغی صهبایی در تحلیل متون تنوع خاصّی دارد که از نبوغ، حافظهٔ توانمند و مطالعهٔ عمیق او در متون نظم و نثر فارسی خبر می‌دهد. برای وضوح هر چه بهتر مطلب به چند نمونه اشاره می‌شود. در بررسی دیدگاه‌های بلاغی صهبایی، به بررسی سبک و شیوهٔ او در حوزهٔ بدیع لفظی و معنوی، بیان و معانی به ترتیب پرداخته می‌شود.

۲-۱ - سجع مردّف

با توجه به بررسی و مراجعه‌ای که نگارندهٔ این سطور در کتب بلاغی زمان مؤلف چون جامع‌الصنایع‌والاوزان اثر سیف جامع هروی از علمای قرن هشتم هجری، سُبْحَه المَرجان فی آثار هندوستان و غِزلان‌الهند از غلامعلی آزاد بلگرامی و حدائق‌البلاغه شمس‌الدین فقیر دهلوی و کتب بلاغی معاصر از قبیل فنون بلاغت و صناعات ادبی جلال‌الدین همایی، نگاهی تازه به بدیع سیروس شمیسا، زیب سخن سید محمود نشاط، المعجم فی معاییر اشعار العجم شمس قیس رازی و ابدع البدایع محمدحسین شمس‌العلمای گرکانی داشت این نوع صنعت بدیع لفظی یافت نشد؛ فقط شمیسا در کتاب نگاهی تازه به بدیع مبحثی در مورد صنعت بدیعی «مزدوج یا قرینه» آورده که به‌احتمال‌زیاد با نظر صهبایی در مورد «سجع مردف» یکی باشد. شمیسا می‌گوید: «دو جمله یا فقره که قرینه هستند؛ یعنی، تساوی نسبی هجائی دارند (یک یا دو مورد اختلاف) با سجعی به هم می‌پیوندند» (شمیسا،۱۳۷۸: ۳۳) و در جایی دیگر می‌گوید: «در ربط موسیقائی دو جملهٔ با هم علاوه بر ترصیع و موازنه و اعنات القرینه مسائل دیگری هم هست که در

کتب سنتی بدان نپرداخته‌اند، حال‌آنکه دقت در آن‌ها منجر به شناخت نوعی وزن غیر عروضی در نثر مسجع می‌شود (همان،۳۵)؛ به‌عنوان‌مثال متنی از گلستان سعدی:

«کارها به صبر **برآید** و مستعجل به سر **درآید**»(سعدی شیرازی، ۱۷۶:۱۳۸۱)

«قیمت شکر نه از نی **است** که آن خاصیت وی **است** »(همان،۱۸۰)

در بلاغت عربی سجع مردّف وجود ندارد و علمای بلاغت فارسی هم به این مورد اشاره‌ای نکرده‌اند. آزاد بلگرامی علّت این امر را نبودِ ردیف در زبان عربی می‌داند: «شاعران فارسی‌زبان ردیف را به کار می‌برند... که در زیبایی شعر می‌افزاید و پای دختران اندیشه را به خلخال می‌آراید و موجب تنوع شعر فارسی می‌گردد، ردیف در شعر عربی نیست و اگر کسی به تکلف شعر مردّف عربی بسراید مانند شعر فارسی جلوه نمی‌کند. این ویژگی هیچ علتی جز خصوصیت زبان ندارد»(فطرت، ۳۱۹:۱۳۸۴). او در جای دیگر قابلیت این زبان‌ها را برای نثر مقایسه می‌کند و نتیجه می‌گیرد که زبان عربی برای نثر موزون مناسب است ولی در زبان هندی، به سبب طبیعت این زبان، نثر موزونِ خوب نمی‌تواند به وجود بیاید.عدم وجود ردیف در شعر عربی و اختصاص آن به شعر فارسی که امیرخسرو آن را به وُشاح (گردنبند) تشبیه می‌کند که شاعر فارسی‌زبان آن را در گلوگاه قافیه بربسته و سخنوران عرب از آن بی‌بهره مانده‌اند (فکرت،۱۶:۱۳۵۳).

کسانی که دربارهٔ نثر مسجع فارسی سخن گفته‌اند، معتقدند که در آن، سجع در پایان قرینه می‌آید حال‌آنکه این ویژگی نثر مسجع عرب است و در زبان عربی سجع در پایان قرینه‌ها می‌آید. در نثر مسجع فارسی سجعی که دقیقاً در پایان قرینه‌ها نباشد به‌اندازهٔ سجع پایانی عادی است؛ به‌عبارت‌دیگر، همان‌گونه که بسیاری از اشعار فارسی همراه با ردیف است، در نثر مسجع فارسی نیز، پس از سجع، ردیف یا ردیف‌گونه بسیار دیده می‌شود و بسیار هم متنوع است. با این توضیحات می‌توان گفت که اعتقاد به سجعی به نام سجع مردّف جزء نظریه‌های ادبی صهبایی است و در بدیع فارسی نمودی ندارد. صهبایی در توضیح این متن منثور ظهوری ترشیزی «**باید که بلندْتلاشان سایه‌دار سر بر زیر پا نهند تا در آستان زمین آسمانش سجده به‌جا نهند**»(صهبایی،۱۴۲:۱۹۰۶)، می‌گوید:

«... پس سجع در هر دو فقره "پا" و "جا" باشد و "نهند" در هر دو جا به‌طور ردیف. پس در این دو فقره "سجع مردف" باشد و ازاینجا معلوم می‌شود که آنچه در تعریف نثر مردف، قید تکرار، حرف رابط در آخر سجع کرده‌اند بی‌جا است چه ردیف "نهند" واقع شده نه حرف رابط که "هست" و امثال آن"بود" یا رابط اعم "بود" از معنی اصطلاحی و چون "نهند" نیز ربط کلام می‌دهد پس به این اعتبار رابطه باشد»(همان،۱۴۲).

۲-۲- دیدگاه صهبایی نسبت به تقابل و تضاد در شرح سه نثر ظهوری:

تضاد یکی از پیوندهای معنایی میان کلمات و ازجمله مؤلّفه‌های مهم زبان است که از نظر واژگانی در حوزهٔ مطالعات دستور زبان قرار می‌گیرد و در بُعدِ معنایی از مقولات بلاغی به‌حساب می‌آید. اهل زبان به‌طور ناخودآگاه از این مؤلّفه در سخن خویش استفاده می‌کنند و چون از ابتدا با آن آشنا هستند، هنگام استفاده از آن با مشکلی روبه‌رو نمی‌شوند؛ ولی غیرفارسی‌زبانان در بسیاری از موارد هنگام یافتن متضاد کلمه‌ای، دچار مشکل می‌شوند؛ زیرا ساختار تضاد در زبان فارسی، کاملاً قیاسی نیست و در بسیاری از موارد سماعی است.

در برخی ساختارهای قیاسی نیز کاربر، علاوه بر نحوهٔ ساخت، باید به معنای آن نیز توجه نماید؛ زیرا متضاد به دو کلمه‌ای اطلاق می‌شود که در تمام ویژگی‌ها غیر از یک مشخصه، یکسان باشند. کلمات متضاد، اعم از کلمات منفی است و رابطهٔ هم‌نشینی مهم‌ترین عامل در تشخیص متضادها است؛ چون هنگام کاربرد متضاد باید به تمام ویژگی‌های همسان و غیرهمسان آن دو کلمه توجه داشته باشد. در زبان فارسی تضاد دو ساختار عمده دارد: متضادهای قیاسی یا مشتق که از ترکیب پیشوندهای مختلف با اسم، صفت، بن فعل و... ساخته می‌شوند؛ مانند "باادب" ≠ "بی‌ادب"، "حق‌ناشناس"، "خدا ناترس"، "بود" ≠ "نابود"؛ زیرا در زبان فارسی پسوند یا میانوند متضادساز وجود ندارد. دوم متضادهای سماعی یا مرکب که گاه با توجه به تکیه اصلی بر روی معنی کلمه، یک جزء آن ثابت و یک جزء دیگر تغییر می‌کند و گاه نیز هر دو جزء متغیر است[۱]. گاهی نیز ترکیب‌های متضاد با واو عطف (مثل داد و بیداد) یا بدون آن ساخته می‌شود که اگر این‌گونه متضادهای مرکب، یک مفهوم واحد را به ذهن برساند، در مقولهٔ پارادوکس یا متناقض‌نمایی نیز که در حوزهٔ بلاغت است، قرار می‌گیرد؛ مثل "خراب‌آباد"، "آب آتش فروز".

۲-۲-۱- صهبایی بیشتر بر جنبهٔ سماعی تأکید دارد:

صهبایی در بسیاری موارد فقط جنبهٔ اعتباری واژه را معیار تضاد می‌گیرد؛ به‌عنوان‌مثال:

«متن:

و جمله متفق‌اند که فلک به دور می آزادوار مثل خواجه عبدالقادر نیاورده، از تصنیفاتش معلوم نموده

---

۱. اگر کلمات مرکب را در نظر بگیریم معمولاً جزء ثابت، بن فعل (ماضی و مضارع) می‌باشد و جزء متغیر می‌تواند متضاد قرار بگیرد؛ به‌عنوان‌مثال در این بیت سنایی:

"دیـــد عقـــل‌بین گزینـــد حـــق   دیـــد رنـــگ‌بین نبینـــد حـــق"

(سنایی، ۱۳۵۴:۶۶)

در مثال مذکور جزء ثابت "بین" و "عقل" و "رنگ" و همچنین "صورت" در ترکیب "صورت‌بین" تراکیب متضاد را تشکیل می‌دهد.

که از او عاجزتری نبوده و به این همه پرکاری هیچ نقش این کار نداشته:
شرح:... و لفظ "عاجز" مقابل "قادر" که در "عبدالقادر" است از قبیل تضاد است »(همان، ۲۷۱)

در نمونهٔ تحلیل صهبایی که می‌گوید: کسی که عبدِ قادر است، به حول و قوهٔ الهی باید قادر باشد؛ پس عبدالقادر به کسی اطلاق شود که ذاتاً اگر عاجز باشد، از مقولهٔ تضاد است و نوعی تهکّم در آن به کار رفته است، دقیقاً مانند آن است که به کسی که ابله است، نسبت "دانشمند" بدهند یا به کسی که خسیس است، نسبت دست‌ودل‌باز و به کسی که ناتوان است به قادر بودن منتسب سازند. حال اگر فرض کنیم که "عبدالقادر" در برابر "عبدالعاجز" قرار گرفته باشد پس با این تفاصیل، تضاد گرفتن این دو کلمه بلامانع است و این دیدگاه صهبایی درست به نظر می‌رسد. در بیان و کیفیت ساخت واژگان متضاد باید توجه داشت، در زنجیرهٔ گفتار برخی از واژه‌ها در معنی، ضد هم هستند و از نظر شکل و ساختار ظاهری، بین دو واژهٔ متضاد تناسبی دیده نمی‌شود. در این‌گونه موارد، کاربرد اهل زبان، معیار است و کلماتی را که اهل زبان ضد هم به کار می‌برند، اضداد می‌دانیم، البته در رابطهٔ همنشینی آن‌ها با کلمات دیگر، این‌گونه کلمات سماعی‌اند. در کلمات متضادی که از نظر معنوی چنین رابطه‌ای با هم دارند، بعد از آن‌که آن کلمه در نتیجهٔ ساختارهای دستوری، حالت‌های مختلف گرفت، کلمهٔ ضد آن نیز چنین حالت‌هایی را عیناً می‌گیرد؛ به‌عبارت‌دیگر در این‌گونه کلمات، تکیه بر اصل دو کلمه‌ای است که ضد هم هستند و پیشوندها و پسوندهایشان تکرار می‌شود.

مثل روز ≠ شب / روزانه ≠ شبانه / روزی ≠ شبی / روزها ≠ شب‌ها

۲-۲-۲-در نظرگاه صهبایی، تضاد تحت تأثیر زبان عربی قیاسی است.

گاهی برای ساخت کلمات متضاد تحت تأثیر قواعد صرف و نحو عربی هستیم؛ مثلاً ساختار "اسم فاعل "ضدی می‌شود برای ساختار "اسم مفعول"؛ مانند ⟵ ظالم≠ مظلوم یا حاکم≠ محکوم؛ اما در همین ساختار نیز گاهی کلمات نمی‌توانند به صورت متضاد به کار روند؛ مثلاً در ساختار فارسی هیچ‌وقت "عالم" را ضد کلمه "معلوم" نمی‌دانیم؛ بلکه معتقدیم ضد "عالم"، "جاهل "است. از طرفی برخی از جفت‌واژه‌های متضاد نیز قیاسی هستند و از قوانین و ساختارخاصی پیروی می‌نمایند؛ مثلاً در برخی از کلمات ضد "با "می‌شود "بی". مثال: "باادب" ≠ "بی‌ادب"، "باارزش ≠ "بی‌ارزش"

۲-۲-۳- تضاد در واژگان مرکب مربوط به سماعی بودن است

واژگان مرکب واژگانی هستند که از دو یا چند تکواژ معنی‌دار ساخته شده باشند. مثل: کلمهٔ "بدخواه" که هم "بد"

به‌تنهایی معنی مستقل دارد و هم "خواه". ضد این واژه می‌شود ⟵ خیرخواه یا نیک‌خواه. در کلمات مرکب که از ترکیب دو یا چند اسم معنی‌دار ساخته می‌شوند، فرقی ندارد کدام‌یک از اسم‌ها با ترکیب متضاد خود رابطهٔ معنایی ضدیت برقرار کند؛ یعنی گاهی در واژهٔ متضاد، ضد قسمت اول کلمه می‌آید؛ مثل: "زشت‌روی" که ضد آن می‌شود "زیباروی"یا شاه‌نشین ≠ فقیرنشین / خوشگوار ≠ بدگوار/خوش‌خوراک ≠ بدخوراک / خوش‌خیم ≠ بدخیم / خوشگل ≠ بدگل. در این واژه‌ها تکواژ دوم تکرار می‌شود و ضد تکواژ اول آورده می‌شود. گاهی نیز برعکس، یعنی ضد، تکواژ دوم است. مثل: "دلسرد" که ضد آن می‌شود "دلگرم" یا سربالا ≠ سرپایین، پاکسرشت ≠ بدسرشت. در ساخت این واژه‌ها قانون خاصی وجود ندارد و کاربرد اهل زبان، معیار است؛ زیرا از نظر معنایی، اهل زبان باید تشخیص دهد، تکیهٔ معنایی بر روی کدام جزء کلمه است؛ جزء اول یا دوم؟ مثلاً: روی یا دل؛ لذا همان جزء ثابت می‌ماند و جزء دیگر متضاد می‌شود. در واژه‌های مرکب نیز مانند واژه‌های مشتق، گاهی اجزای ترکیبی کلمه، چنان با هم تلفیق شده‌اند که تشخیص آن دشوار است؛ مثلاً در ترکیب امروز ≠ دیروز، "ام" به معنی اکنون و "دی" به معنی گذشته ضد هم هستند؛ نیز: امشب≠ دیشب. پس امروز؛ یعنی روز کنونی و دیروز یعنی روز گذشته. در این ساختار لزومی ندارد "روز" و "شب" را به صورت متضاد به کار بریم؛ یعنی هیچ‌گاه نمی‌گوییم مخالف "امروز"، "امشب" است؛ زیرا امروز معنای متضاد "امشب" را دربرندارد. پس طبق این الگو ضد کلماتی مثل: "مادر شوهر" ≠ "پدرشوهر" می‌شود نه مادرزن و...

نکته: کلمهٔ "ام" ضد دیگری نیز دارد و آن "پار" است؛ مثل: امسال ≠ پارسال که امروزه واژهٔ "پار" فقط در ضدکلماتی انگشت‌شمار به کار می‌رود و واژهٔ جدید از آن ساخته نمی‌شود. امروز ≠ پارروز ⟵ پریروز، همچنین پادینه، دینه، پریشب.

در ساختار برخی اسم‌های ترکیبی، دو گونه متضاد به کار می‌رود؛ مثل: "پوست‌کنده" که ضد آن، هم واژهٔ "باپوست" است و هم واژهٔ "پوست‌نکنده"؛ یعنی گاهی واژه‌ای مشتق به‌عنوان ضد واژهٔ مرکب در نظر گرفته می‌شود، و گاهی واژه‌ای مشتق- مرکب به‌عنوان متضاد می‌آید. در بعضی موارد اصلاً به اجزای ترکیب نظر نکرده، ترکیب جدیدی بدون هیچ تناسب با واژهٔ اصلی در معنی متضاد آن به کار می‌برند؛ مثل: پیشرفت ≠عقب‌گرد (اگرچه برخی، واژهٔ "پس‌رفت" را نیز برای آن ذکر می‌کنند).

«گاهی دو کلمهٔ ضد در کنار هم همراه با "واو" عطف به‌عنوان یک واژهٔ مرکب به کار می‌روند؛ مثل: "ریز و درشت"، "کم‌وبیش"، "گاه‌وبیگاه"، "تر و خشک" »(روایی، ۱۳۶۵:۱۷) و گاهی بدون "واو" عطف؛ مثل: بگومگو، برو بیا، بده بستان. در این ساختارها هر دو متضاد در کنار هم می‌توانند واژهٔ جدیدی بسازند و گاهی چنین ساختارهایی با مفهوم کنایی همراه می‌شود. مثلاً ریز و درشت در مفهوم کنایی تمامیت به کار می‌رود.

۲-۲-٤- تضاد معنوی از دیدگاه صهبایی

بحث بر سر این است که آیا تضاد باید صریح و مستقیم باشد یا بین لازمهٔ معنا می‌توان به تضاد قائل شد؟ یا بین مشتقات هم تضاد واقع می‌شود؟ حزین می‌گوید:

«ای خـرد عمـر تـو کـم! در غـم دنیـا بنشـین ای جنون وقت تو خوش، بوی بهـاران برخاسـت»

(حزین لاهیجی، ۱۳۵۰:۲۶۱).

خان آرزو می‌نویسد: «مقابل "برخاست"، "بنشست" است نه "بنشین" و مقابل [بنشین]؛ "برخیز" نه "برخاست"» (آرزوی اکبرآبادی، ۱۴۰۱:۹۹). صهبایی در جواب می‌نویسد:

«این چه سخن است که بنای گفتگو نهاده‌اند. ماهر فن بلاغت داند که در صنعت طباق، بودن متقابلین از نوع واحد شرط نیست. هرگاه در آیهٔ کریمهٔ " اَوَ مَن کانَ مَیتاً فَاَحییناهُ" تقابل در اسم و فعل جایز شده، در دو فعل که یکی ماضی و دیگر امر است، چرا جایز نبود؟ اگر گویند فلانی برخاست و مرا گفت بنشین، هیچ عاقل تجویز نکند که این مقابله صحیح نیست.معهذا [بااین‌همه] در اشعار اساتذه کثیرالوقوع است. فخرالدین اسعد جرجانی گفته"

"بیـا بنشـین کـه دود از جـان من خـاسـت بیفـزا عـیش مـن کـز جـان مـن کاسـت"

فغانی آورده: "فغانی گر دلی داری تو باش اینجا که من رفتم..."»(صهبایی ۱۹۷۸، حصهٔ اول: ۱۳۲)

در شرح سه نثر ظهوری، صهبایی از نوعی تضاد سخن می‌گوید که "تضاد خفی"نام دارد که عبارت است از: «جمع‌کردن دو معنا که یکی از آن دو متعلق به چیزی باشد که آن چیز با معنای دیگر در تضاد است، مانند سببیّت و لزوم، نظیر "... أشِدّاءُ عَلَی الْکُفّارِ رُحَماءُ بَینَهُم"(بر کافران سخت‌گیرند و با یکدیگر مهربان)؛ در این آیه، «شدت» مقابل «رحمت » نیست، بلکه مقابل "لین و نرمی" است که سبب رحمت است؛ و در فارسی مانند:

"بقـای ملـک بـاد ایـن خانـدان را کـه تـا باشـد خلـل در دیـن نباشـد"

که "خلل" مقابل "بقا" نیست اما سبب "فنا" می‌شود که متضاد"بقا" است.این مطلب را در بیت زیر از حکیم ازرقی واکاوی می‌کنیم:

"ربـود چشـم مـن از لعـل تـو گهرریـزی گرفـت زلـف تـو از کـار مـن پریشـانی"

"گهرریزی" مقابل "پریشانی" نیست؛ اما جمعیّت و دولت که مقابل پریشانی است، مستلزم گهرریزی است» (فقیر دهلوی، ۱۸۸۷:۳۲). صهبایی در شرح این متن ظهوری ترشیزی گوید:

«متن: "خضر تشنه سیرابی ادا، مسیحا مردۀ جان‌بخشی هوا"
شرح:
"مرده" ظاهراً از قبیل کشته به معنی "مشتاق و آرزومند" است چنان‌که گویند: فلانی کشته فلان چیز است. "تشنه" در فقره اول و "مرده" در این فقره نسبت به "خضر" و "مسیحا" از مناسبات یا از طباق و تضاد باشد نظر بر این‌که خضر تشنه نیست و مسیحا زنده می‌کند چه گاهی متعلق متضاد ذکر کنند نه متضاد. کماقال الله عزوجل: " اَشِدّاءُ عَلَی الکُفّارِ رُحَماءُ بَینَهُم "[1] چراکه رحمت مقابل شدت نیست بلکه مقابل نرمی لینت است. آری "رحمت"، مسبب است از "نرمی" و "لینت" و این بر ماهرانِ فن بلاغت پوشیده نیست و نسبت هوا به کتاب نظر به گلشن قرار دادن آن است.»(صهبایی،۱۹۰۶: ۹۱-۹۲)

در متن مذکور "مسیحا" مقابل "مرده" نیامده اما سبب جان‌بخشی می‌شود که با "مرده" تضاد ایجاد می‌کند.

یکی از نکات مهم در بررسی دیدگاه‌های ادبی صهبایی در حوزۀ تضاد، این است که اکثر نمونه‌هایی که امروزه در مبحث حس‌آمیزی موردبررسی قرار می‌گیرد، صهبایی آن را جزء موارد "ایهام تضاد" می‌داند:

«متن:"شور شیرینی گفتارش؛ نمک مائده ملاحت"
شرح: "شور"؛ ملاحت و نمکینی و گاهی بری ملیح و نمکین نیز اطلاق کنند چنانکه زمین شور و به معنی غوغا نیز آمده و در آنجا همین مراد و "شیرین"؛ حلو و به معنی مرغوب و فی ما نحن به همین معنی است و به معنی اول با شیرینی از قبیل تضاد واقع شده، نمک معروف و به معنی مزه چنانکه بی‌نمکی؛ مبنی بی‌مزگی و نمک مشیع آن. به همین معنی است؛ ملاحت نمکین. اینجا به معنی لطف کلام است و شور با ملاحت به معنی حقیقی از مراعات النظیر است. جمع‌کردن "شور" را با "شیرینی" موافق ما نحن فیه "ایهام تضاد" است؛ گویند و جمع آن را با "ملاحت" به معنی مقصود ایهام تناسب.

و تفضیل این است که تضاد جمع‌کردن دو معنی متضاده است و آن تضاد خواه حقیقی باشد خواه اعتباری و هرگاه دو معنی غیر متضاده را به دو لفظی تعبیر کنند که معنی‌های حقیقی هر دو باهم تضاد دارند چنانکه جمع "گریه" به معنی حقیقی با "خندۀ گل". چه "گریه" را با شکفتن گل تضاد و تقابل نیست اما معنی "خنده "که "ضَحَک" است، مقابل "گریه" است این را "ایهام تضاد" گویند از بهر آنکه دو معنی غیر متضاده به دو لفظی تعبیر کرده شده‌اند که به اعتبار ظاهر موسم تضاداند و جمع‌کردن امور تناسب را به‌طور تضاد نباشد تناسب و مراعات‌النظیر و توافق و ائتلاف و تلفیق گویند؛ چون گل و سنبل و شجره و سبزه و امثال آن و هرگاه دو معنی را که با هم تناسب نباشد، به دو

۱. قرآن‌کریم، سورۀ فتح: آیۀ ۲۹.

لفظی تعبیر کنند که به معنی دیگر تناسب دارند؛ چون معنی "محبت" و "ماه" درین مصرع درین مصرع:"به مهر ماهرویان آتشی در سینه افگندم " این را ایهام تناسب نامند تا در چه در معنی محبت و ماه هرچند تناسب نیست اما چون به لفظ مهر تعبیر یافته که معنی دیگرش، یعنی "آفتاب" مناسب به ماه است موهم تناسب است»(صهبایی،۱۹۰٦:۷۷)

که در متن سه‌نثر ظهوری ترشیزی-"شور شیرینی گفتارش؛ نمک مائده ملاحت"- آمده است با این بیت بیدل دهلوی که جزو نمونه‌های خوب حس‌آمیزی است، مطابقت دارد.

«بیدل از حسن ملیحش چند غافل زیستن دیده‌های زخم را هم می‌کند بینا نمک»
(بیدل،۱۳۸۴: ج ۲: ۹۳۹).

حس چشایی با ویژگی‌هایی همچون شیرینی، ترشی، شوری، نمکین، ذوق و ... در ترکیب با ویژگی‌های حس بینایی، در شعر بیدل تصاویر بدیعی را ایجاد کرده‌اند.

آزاد بلگرامی در کتاب غِزلان الهند ذیل صنعت "الوفاق"، همین سخن صهبایی را بدین‌گونه تکرار می‌کند: «عبارت است از این‌که دو ضد با هم موافقت کند و یکی بر دیگری صادق آید. مؤلف این صنعت را در برابر "طباق "برآورد و "طباق" نزد مشایخ بدیع آن است که ذکر کرده شود دو ضد در کلام و صدق احدالضّدین بر دیگری در آن ملحوظ نیست. مثل قول الهی: " فَلْيَضْحَكُوا قَليلاً وَ لْيَبْكُوا كَثيراً"»(آزاد بلگرامی،۱۳۸۲:۷۱) و بلگرامی در جای دیگر، این سخن صهبایی را - و تفضیل این است که تضاد ... تعبیر کنند- بدین گونه تکرار می‌کند:

«دو امری که در آنها تقابل و تنافی باشد؛ فی‌الجمله در بعضی احوال خواه تقابل حقیقی باشد خواه اعتباری و خواه تقابل تضاد باشد خواه تقابل ایجاب و سلب و تقابل عدم و ملکه و تقابل تضایف و امثال آن تا اینجا ترجمه عبارت مطول است اما بر صاحب فهم سلیم روشن است که وفاق نسبت به طباق پایهٔ بلند و رتبهٔ ارجمند دارد و فقیر به تأیید ایزدی دو ضد را با هم صلح دادو دو مخالف را با هم شیر و شکر ساخت و باید دانست که وفاق بر دو قسم است، معنوی و لفظی»(همان).

۲-۳-مجاز در مجاز

زبان روزمرّه، آکنده از واژگان حسی و تصاویر عینی است؛ زیرا مردم کوچه و بازار کمتر از واژگان تجریدی و اسم‌های معنی استفاده می‌کنند، «زبان آنها زبان عینیت و قطعیت است و سبک واقع‌گرا نیز بر شالودهٔ همین عینیّت و قطعیّت استوار است؛ اما در ادبیات بیشتر از تصاویر انتزاعی بهره می‌بریم و تصویر مجازی حاصل کشف رابطه یا ایجاد پیوند میان دو یا چند امر است که به‌ظاهر ارتباطی با هم ندارند. این ارتباط فقط در خیال ما اتفاق می‌افتد. تصویر مجازی

بر خلاف تصویر زبانی ساده و تک‌بعدی نیست، بلکه مرکب از دو یا چند جزء است که به مدد خیال و عاطفهٔ شاعرانه با یکدیگر پیوند می‌خورند و واقعیت نوینی می‌آفریند که در عالم خارج سابقه ندارد و سرشار از تازگی و غرابت و شگفتی است»(فتوحی،۱۳۸۵:۵۱).

تبیین ساختمان کارکردی زبان بیش از هر چیز در قالب محور دو قطبی «استعاره» و «مجاز» امکان‌پذیر است. این دو قطب که در قالب روابط «هم‌نشینی و جانشینی» ساختمان کلام در آراء فردینان دوسوسور قابل تدوین است، درنهایت شکل تکوین یافته خود را تحت عنوان «قطب استعاری» و «قطب مجازی» در آراء یاکوبسن آشکار می‌سازد. از دیدگاه سوسور روابط هم‌نشینی نشانه‌های زبان براساس موقعیت یک نشانه در هر گفته قابل تبیین است برای مثال «در یک جمله‌ای معین، بخشی از معنای یک واژه واحد را موقعیت آن در جمله و رابطه آن با سایر واژه‌ها و واحدهای دستوری آن جمله تعیین می‌کند. این را وجه همنشینی (خطی، در زمانی) واژه می‌نامند که اغلب به صورت محوری افقی تصور می‌شود. از سوی دیگر معنای یک واژه در یک جمله را نیز رابطه آن با گروه واژه‌های معینی تعیین می‌کند که در آن جمله موجود نیستند اما با آن واژه موجود رابطه جانشینی (یا عمودی، همزمانی) دارند. بنابراین یک واژه تا حدودی با کلیه واژه‌هایی که ممکن بود جای آن را بگیرند اما آن واژه جایشان را گرفته است تعریف می‌شود.» (اسکولز،۱۳۸۳:۳۸)

بر این اساس دو قطب کنش زبانی (قطب استعاری و مجازی) که پس‌ازآن یاکوبسن به طرح و توصیف آن پرداخته با روابط هم‌نشینی و جانشینی نشانه‌های مورد نظر سوسور مرتبط‌اند؛ بنابراین استعاره با فرایند "انتخاب" عنصری به‌جای عنصر دیگر در "محور جانشینی" و مجاز با فرآیند "ترکیب" با عنصری دیگری در"محور همنشینی" قابل تبیین و تفسیر است»(نیک‌خو و همکاران،۱۳۹۵:۹۸).

> «در سبک هندی "ترکیب و انتخاب" در کنار یکدیگر ساختمان کارکردی زبان شعر را تشکیل می‌دهد اما گرایش بیشتری به سمت "ترکیب" دارد، چون در شعر سبک هندی از یک‌سو غلبهٔ مضمون بر موضوع شاعر را به انتخاب نشانه‌ها و کلماتی ترغیب می‌کند که به ایجاد مضمون مورد نظر او یاری رسانده، بیت برجسته‌ای را بیافریند؛ یعنی در این میان تراز به نفع کفهٔ «انتخاب» به پایین خواهد رفت. از سوی دیگر توضیح و تبیین این نشانه‌های زبانی به‌واسطه روابط و تخیّل بیرونی در بستری از ترکیب صورت گرفته که امری طبیعی و قابل پیش‌بینی است. آنچه در اینجا اهمیت می‌یابد، برتری قطب استعاره است».(صفوی،۱۳۸۱:۲۸)

امام‌بخش صهبایی با توجه به مطالعهٔ مستمر در آثار قدما و به‌خصوص شاعران و نثرنویسان دورهٔ صفوی و با استعدادی که در دانش‌های ادبی داشت همهٔ این ملاحظات را در نقد و شرح آثار مورد نظر به‌خصوص «شرح‌سه‌نثر ظهوری» در نظر داشت. چنان‌که در بررسی ۲۰۰ صفحه اول از"شرح سه‌نثر ظهوری"، ۹۹ مورد مجاز یافته شد. از انواع مجاز، مجاز مرسل، بیشترین بسامد را دارد. علایق مجاز چون علاقه مشابهت، ذکر لازم و ارادهٔ ملزوم، ذکر مظروف و ارادهٔ ظرف و علاقه به اعتبار حال بیشترین کاربرد را در سه نثر ظهوری دارند؛ اما آنچه تازگی خاص در بررسی این نوع صور خیال در میان دیدگاه‌های ادبی امام‌بخش صهبایی دارد؛ نوع تازه‌ای از مجاز به نام «مجاز در مجاز» است که در بررسی آثار شارحان و ناقدان ادبی تازگی خاصی دارد و حداقل در آثار فارسی تا آنجا که موردمطالعه قرار گرفته شد، موردی یافته نشد.

اصطلاح "مجاز در مجاز" اصطلاحی بلاغی آشنا در ادب عرب است .«"میرزا حبیب‌الله خویی" صاحب " مِنْهاجُ البَراعُة فِی شَرْحِ نَهجُ البَلاغَة" آن را تحت عنوان "سبک المجاز عن المجاز" مورد بحث قرار داده است و مدعی است که قبل از او کسی به صورت مستقل به آن نپرداخته است»(خاقانی،۱۳۷۸:۵۳). درحالی‌که «زمخشری در اساس البلاغه بدون توضیح این صنعت، به ذکر چند مثال در زیر عنوان "المجاز عن المجاز" اکتفا کرده است. آن هم به این دلیل که اصطلاح "مجاز در مجاز "مانند تشبیه و کنایه و استعاره شناخته شده بوده است.»(توفیق‌الهاشمی، ۱۴۲۶:۵۸).

عزّ بن عبدالسلام (۶۶۰ه.ق) این عنصر خیال را بدین‌گونه تعریف می‌کند: «استعمال لفظ در معنایی مجازی به دلیل علاقه‌ای که بین آن معنی و معنی حقیقی وجود دارد و پس از آن استعمال دوم آن لفظ در معنای دیگر به دلیل علاقه‌ای که بین این معنی جدید و معنای مجازی اولی موجود است»(همان).

ازجمله مصادیق قرآنی مجاز در مجاز، آیهٔ شریفهٔ ذیل است:

«وُجُوهٌ یَوْمَئِذٍ نَّاضِرَةٌ . إلی رَبِّهَا نَاظِرَةٌ.»[۱]

در این مثال کلمهٔ «رب» در مرحلهٔ اوّل مجاز از «رحمت و ثواب خداوند است»

رب ⟵ رحمت و ثواب خداوند = آن‌ها بر رحمت و ثواب خداوند می‌نگرند.

با توجّه به این که رحمت و ثواب قابل نگریستن نیست، با قرینهٔ «ناظره» مجاز دوم شکل می‌گیرد که همان بهشت و حور و قصور است.

---

۱. قرآن کریم، سورهٔ قیامت:۲۲.

رب ⟵ رحمت و ثواب خداوند ⟵ بهشت و حور و قصور = آن‌ها بر بهشت و حور و قصور می‌نگرند.

در کتب بلاغت موردبررسی منطبق کردن هم‌زمان انواع مختلف مجاز بر یک عبارت را می‌توان به وجهی، مجاز در مجاز دانست یا همان "استعاره در استعاره "یعنی، یک بار کلمه را به صورت استعارۀ مصرحه گرفته و هم‌زمان با آن با توجه به قرینه شدن با کلمۀ دیگر استعاره مکنیه می‌توان گرفت؛ در نهج‌البلاغه می‌خوانیم:

«فَإِنِّی فَقَأْتُ عَیْنَ الْفِتْنَةِ وَ لَمْ یَکُنْ لِیَجْتَرِئَ عَلَیْهَا أَحَدٌ غَیْرِی بَعْدَ أَنْ مَاجَ غَیْهَبُهَا»[1]

ترجمه: "من فتنه را نشاندم و کسی جز من، دلیری این کار را نداشت، ازآن‌پس که موج تاریکی آنها برخاسته بود."

"غیهب" که به معنی "ظلمت" است، استعاره مصرحه از "ضلال" است و هم‌زمان به قرینۀ فعل "ماج" به معنی "برخاستن" استعارۀ مکنیه است و تقدیر جمله چنین است: "بعد اَن عم ضلالها".

نمونۀ دیگر:

«إِنَّمَا الْمَرْءُ فِی الدُّنْیَا غَرَضٌ تَنْتَضِلُ فِیهِ الْمَنَایَا.»[2]

ترجمه:"آدمی در جهان نشانه است و تیرهای مرگ بدو روانه."

ظاهراً منظور آن است که انواع رنج‌ها و مصیبت‌ها چون تیرهایی است که تیراندازی به نام مرگ به سمت آدمی رها می‌کند تا سرانجام یکی به هدف بخورد و آدمی را در کام خود بکشد. این جمله هم‌زمان، مصداق چند نوع مجاز است:

۱- از یک سو مصداق مجاز عقلی است، چون فاعل حقیقی رنج‌ها و مصائب همانند لذات و راحتی‌ها، خداست که در آیۀ "لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسانَ فِی کَبَدٍ"[3] بدان تصریح شده است و مرگ سبب و فاعل واقعی نیست.

۲- از دیگر سو حاوی استعارۀ مکنیه است که در آن مرگ به تیرانداز تشبیه شده و مشبه به محذوف است.

۳- همچنین مصداق استعارۀ تخییلیه است چون تیراندازی را به مرگ نسبت داده است.

صهبایی با تکیه بر همین آشنایی بر این صنعت بلاغی در شرح سه‌نثر ظهوری نمونه‌هایی با این عنوان یافته و آنها را شرح کرده که در نوع خود در زبان فارسی تازگی دارد. به چند نمونه از آرای بدیع و ابتکاری او در این زمینه تحلیل می‌کنیم:

---

۱. نهج‌البلاغه: خطبه ۹۲.

۲. نهج‌البلاغه: حکمت ۱۹۱.

۳. قرآن کریم، سورۀ بلد:۴.

الف)«متن:

"سواد خواندن به بیاضش روشن"

شرح:

سواد ملکهٔ عبارت خواندن، کسی که این ملکه داشته باشد، گویند: "سوادش روشن است یا سوادی دارد." و مأخذش همین معنی حقیقی سواد است که سیاهی باشد چه خط سیاه می‌باشد و خواندن عبارت بی‌آشنای خطوط حاصل نمی‌گردد." بیاض" در اصل به معنی "سفیدی" است و به مجاز به معنی بر اوراق سفیدی که مخصوص برای نوشتن اشعار و غیر آن باشد نیز اطلاق کرده‌اند و بعدازآن بر اوراق مکتوب هم به اعتبار ماتقدم و این مجاز در مجاز باشد و رعایت تضاد که در سواد ریاض است ظاهر است» (همان، ۹۰).

در این مثال، بیاض به معنی سفیدی، در مرحلهٔ اول مجاز از اوراق سفید است . سواد خواندن به اوراق سفیدش روشن می‌شود. امّا هنوز پیوند میان واژه‌های زنجیرهٔ کلام کامل نشده است پس لازم است تغییری در زیرساخت آن ایجاد شود و این مهم را مجاز دوم بر عهده می‌گیرد. می‌توان برای درک بهتر الگوی زیر را ارائه کرد.

بیاض ← مجاز از اوراق سفید و اوراق سفید ← مجاز از اوراق مکتوب است و در این متن به معنی نوشته‌های زیبا و عالمانهٔ او جلا و جمال می‌یابد (او کمال‌بخش علم و دانش است). همچنین ذکر این توضیح لازم به نظر می‌رسد، تناسبی بین روشنی و بیاض وجود دارد؛ زیرا روشنی ایهام دارد هم روشنی دیده و هم روشنی ماده (بیاض)؛ اما یکی از این مفاهیم مربوط به کاغذ سفید و دیگری با پاکنویس ارتباط دارد پس آرایهٔ استخدام نیز در این تعبیر به کار رفته است.با توجه به تحلیل مذکور، نظر صهبایی درست به نظر می‌آید البته این اشکال بر صهبایی هست مگر کثرت استعمال، نافی قول به مجاز نیست؟ یعنی وقتی "بیاض" این همه در معنای "پاک‌نویس" به کار رفته، استعمال آن در این معنی از مجاز بودن خارج نمی‌شود؟

ب) متن:

"بت‌شکن چون خلیل گشته نخست بادش ارزانی اعتقاد درست"

شرح:

"نخست"، به معنی "در نخست یا از نخست؛ کما لایخفی علی من له طبع سلیم و فکر مستقیم. ارزانی، به معنی مسلم و برقرار، مرکب است از ارزان و یای نسبت و ارزان خود مرکب است از ارز و آن‌که مفید معنی فاعلیه یا نسبت است و ارز، مشتق است از ارزیدن به معنی قیمت کرده شدن و به فروخت رفتن، پس ارزان به معنی ارزنده، صاحب ارز، یعنی؛ قیمت است که ارج به جیم، مبدل آن

است، در این صورت ارزانی، منسوب به‌سوی ارزان، به معنی ارزنده است و هرچه مانند ارزنده باشد، خوب بود، به معنی برقرار و مسلم، مجاز در مجاز و در اینجا نیز معنی لایق راست می‌آید، چنانچه گویند:" این چیز، به فلان کس ارزانی است"، ای ارزنده و لایق فلان کس است و این‌که ارزان و ارزانی، به معنی ضد گران و گرانی مستعمل است ... لهذا چیز گران و بیش بها را بی‌بها و بی‌قیمت گویند و ارزانی که به معنی درویش و فقیر آمده هم به اعتبار همین ارزان است که ضد گران باشد، ای منسوب به‌سوی اشیاء کم ارز و هذا غایه التحقیق فی هذا المقام»(همان،۱۲۹-۱۳۰) .

در نمونهٔ آمده "ارزانی" به معنی ارزنده است پس مجازاً می‌شود "لایق " در مرحلهٔ بعد می‌شود برقرار و مسلم و نتیجه می‌گیرد که مجاز در مجاز است؛ قراین مورد نظر نویسنده –صهبایی- عرفی و ذهنی است و لفظی نیست.

ارزانی ⟵ مجاز از لایق ⟵ لایق مجاز از ⟵ برقرار و مسلّم.

زبان مجازی، ذاتاً ساخت‌شکن است؛ زیرا نخست با جابه‌جایی و جانشینی عناصر، معنای متفاوتی را پیشنهاد می‌کند و در مرحله دوم ناسازگاری عناصر با بافت کلام امکان قطعیت معنای پیشنهادی را سلب، و رسیدن به معنای قطعی را انکار می‌کند؛ بنابراین، متن ادبی در جریان خوانش‌های مختلف از طریق بیان متفاوت و تعلیق معنا، پیوسته در کار شکستن ساختار خویش و بازسازی آن است و از رهگذر همین تفاوت و تعلیق، قابلیت گفت‌وگو با تاریخ و نسل‌های مختلف را می‌یابد.

در نخستین مرحلهٔ خواندن متن ادبی، "معنایی موقت" حاصل می‌شود؛ اما عناصر متناقض در متن، بلافاصله زمینهٔ معنای دیگری را نشان می‌دهد. بنابراین، در هرخوانشی معنای تازه‌ای ظهور می‌کند و در جریان بی‌پایان قرائت‌ها معنای متن از یک تفسیر تا تفسیر دیگر به تعویق می‌افتد و این‌گونه شالودهٔ متن پیوسته، "شکسته و واسازی" می‌شود؛ یعنی معنای مرکزی و قطعی آن از بین می‌رود و معانی بی‌شماری که گاه متناقض‌اند و همدیگر را نفی می‌کنند به ذهن خواننده می‌آیند.

۲-۴-استعاره

استعاره از اساسی‌ترین وجوه زبان تخیلی و یکی از عناصر کانونی در فرایند ارتباطی شمرده می‌شود. همین اهمیت کانونی، تعریف آن با زبان انتزاعی را دشوار می‌کند. سبک هندی شیوه‌ای پیچیده‌تر از تفکر است و سطح انتزاع یافته‌تری از خلاقیت انسان است. در این اشعار، الفاظ و معانی چندان پر پیچ‌وخم می‌شود که به معنای واقعی می‌ماند و ظرافت در نکته‌پردازی، به حدی می‌رسد که راه را بر هرگونه احساس ناب می‌بندد. در دیوان‌های شاعران سبک هندی و متون

منثور دورهٔ صفویه و گورکانیان هند، استعاره، عروس زبان مجازی است و در استعارهٔ مصرحه، مکنیه و تشخیص با بسامدهای بالا حضور دارد و در خدمت نازک‌اندیشی و نمایش روابط ظریف و عاطفی پدیده‌ها قرار می‌گیرد.

استعاره در بلاغت اسلامی، صورت‌های مختلفی دارد و هرکدام از آن صورت‌ها، زاییدهٔ طرز دید خاصی است که از وضعیت ویژه‌ای از ذهن نشأت می‌گیرد. استعاره فقط برای زینت گفتار به کار نمی‌رود، بلکه به‌عنوان روشی است که معانی جدید به‌وسیله آن وارد زبان می‌شود.«استعاره‌ها از تنش میان دو لغت به وجود می‌آیند. چنانچه آنها به شیوه‌ای غیرمعمول و غیر از معانی حقیقی به کار روند، شنونده را به راه‌های جدیدی از فهم رهنمون می‌شوند. هنگامی‌که استعاره‌ها کارکرد استعاری خود را از دست بدهند. به‌عنوان یکی از معانی چندگانهٔ لغت، سر از لغت‌نامه درمی‌آورند. با این توضیح، می‌بینیم که کاربرد استعاره باعث ایجاد معانی جدید در فرهنگ لغت می‌شود»(ریکور،۱۹۹۸: ۱۹۰). با تغییر زمان در ساختار معنایی استعاره ممکن است تغییر ایجاد شود. «این صنعت تنها به این دلیل وجود دارد که استعاره‌ها وجود دارند و استعاره‌ها زمانی موجودیت می‌یابند که عملاً در زبان، در جامعه، و در زمان رخ دهند. هیچ‌یک از این عناصر (زبان، جامعه و زمان) عاملِ همیشگی و پایداری نیست. به‌بیان‌دیگر، در هر زمان معینی، فشارهای زبانی و اجتماعی و تیز تاریخ خود استعاره به مفهومِ آن شکل می‌دهند: استعاره شکل ازلی- ابدی ندارد»(هاوکس،۱۳۷۷: ۱۶). مُنیر لاهوری (متوفی ۱۰۵۴ق) که از منتقدان جدی طرز تازه بود، در کتاب انتقادی خود به نام کارنامه (چاپ در مجموعه سراج منیر ۱۳۵۹ش) بر شعر عرفی، طالب، زلالی و ظهوری اعتراض کرد و استعاره‌هایی مانند «ناخن ترنم زاغ» و «عطسه افسرده» را بی‌معنی و دور از ملاحت خواند؛ مثلاً در این بیت طالب آملی:

«خون اثر که زینت منقار بلبل است   از نـاخن تـرنم زاغـم فشـرده‌اند! »

(آرزوی اکبرآبادی،۱۹۷۷:۵۵)

سراج‌الدین علی‌خان آرزو اکبرآبادی (۱۱۰۱ـ۱۱۶۱ق) منتقد برجسته هندی و هوادار طرز خیال، در رسالهٔ "سراج منیر" خود، در مقام پاسخگویی به اعتراضات منیر لاهوری برآمده است. «استعاره‌های بعیده را که در آن نسبت مستعار و مستعارمنه دور و بسیار نازک است، وجه امتیاز طرز تازه از طرز متقدمین دانسته است» (همان، ص۵۴). او بر آن است که عصر او «عصر استعاره» است و اساس جمال‌شناسی شعر را استعاره‌های تازه و خیال‌بندی‌های نو تشکیل می‌دهد.

غلبۀ استعاره گرایی در این دوره نشان از گسترش احساسات فردی دارد. در آثار این دوره اندیشه‌های عقلی و تجربه‌های بزرگ و روایت‌های کلان درباره انسان و هستی و اجتماع نمود کمتری دارد. استعاره‌های نازک چیزی فراتر از یک موشکافی خیال‌انگیز و نگرش جزئی و گذرا نیست. در سبک هندی گاه شعر به معما نزدیک می‌شود، که هدف آن آزمودن و سنجیدن ذهن مخاطب است؛ ازاین‌رو تنها لذت حاصل از آن لذت گره‌گشایی است. در این مجال به پاره‌ای از آرای جدید او در این زمینه به شرح ذیل اشاره می‌کنیم:

۲-۴-۱-ملاک پذیرش استعاره نخبگان ادبی هستند.

صهبایی در کاوش‌های بلاغی خود انواع استعاره را در این اثر منشیانه، استخراج کرده و با هنر خاصی به توضیح آن‌ها پرداخته است. در اعتقاد صهبایی ملاک پذیرش استعاره؛ همان "آحاد" یعنی نخبگان ادبی هستند که به استفاده از این نوع استعاره در آثار خود می‌پردازند. او در شرح سه‌نثر ظهوری در توضیح متنی و بیان انواع استعارۀ (مصرحه و بالکنایه) به این واقعیت اشاره می‌کند:

«متن:
"سطوتش؛ زور در پنجۀ شیرشکن. الفتش؛ رم از طبع آهوربای. رزمش؛ اجل در خون فگن. بزمش؛ جام بر جم پیمای.
شرح: ... بهتر همان است که می‌نوشتم در بعضی به جای "جام جان" به "نون" و به جای "جم"؛"جسم" به "سین مهمله"، بعد از"جیم" است؛ یعنی، جان را بر جسم می‌پیماید؛ ای: جسم را زه نظر می‌کند اما لفظ "جان" به لفظ "پیمودن" مستعمل نیست و اگر گوئی در جان استعاره باشد؛ گوئیم: باید شنید که استعمال الفاظی که مناسب مشبه‌به باشد و در تشبیه و استعاره یا تصریح بی‌تردد درست است و در استعاره بالکنایه موقوف بر استعمال است و تفصیلش این‌که مثلاً اگر گویند "فلان ساغر قفل زده"، بی‌تأمل درست است اگر گویند "فلان عقل زد" مادام که "زدن" به لفظ عقل از کلام اساتذه دستیاب نشود و مبادرت به آن نتوان نمود و در کلام مصنف چنانکه بعدازاین خواهد آمد "عفوِکار" و "جرمِ درد" مستعمل شده و قطع‌نظر از این در زنده کردن جسم صفت بزم چه باشد» (صهبایی، ۱۹۰۶: ۴۸).

در متن مذکور چند نکتۀ مهم دربارۀ دیدگاه صهبایی دربارۀ استعاره و دیگر دقایق ادبی قابل‌ذکر است که در نوع خود مهم به نظر می‌رسد:

۱- به اعتقاد صهبایی استعاره مصرحه استعاره‌ای است که ملاک پذیرش آن، استعمال به طریق متواتر (عامهٔ مردم) است." اگر گوئی در جان استعاره باشد؛ گوئیم: باید شنید که استعمال الفاظی که مناسب مشبه‌به باشد و در تشبیه و استعاره یا تصریح بی‌تردد درست است"

۲- ملاک پذیرش استعارهٔ بالکنایه، استعمال توسط آحاد (نخبگان ادبی) است. «در استعاره بالکنایه موقوف بر استعمال است و تفصیلش این‌که مثلاً اگر گویند "فلان ساغر قفل زده"، بی‌تأمل درست است اگر گویند "فلان عقل زد" مادام که "زدن" به لفظ عقل از کلام اساتذه دستیاب نشود و مبادرت به آن نتوان نمود»

۳- برای صهبایی مهم‌ترین عامل در پذیرش رسم‌الخط و مفهوم کلمه نسخهٔ اصلی است نه نسخه‌بدل. «ما پیروان مسلک‌اتباع را ارتکاب به استعمال آن رواست و اگر گوئی "جان پیمودن" نیز در کلام ظهوری یافته شده نه در کلام غیری؛ گوئیم: این یافته شدن اعتباری ندارد چه نسخه مشهور همان جام به میم است جان به نون»

۴- شرط رسیدن به یک معیار درست تلاش و جستجو در کسب معتبرین نسخه و تصحیح درست آن است. اگر چنین نسخه یافته شود استفاده از آن جایز است.

۵- صهبایی معتقد است در استعارهٔ بالکنایه دقت و تفکر بسیار ضروری است. «**و این معنی جز به‌دقت فکر نمی‌توان فهمید**»(همان،۳)

۲-۴-۲- استعارهٔ فعلی (تبعیه) در نگاه صهبایی:

شاید بتوان گفت بیشترین خیزش و حرکت در شعر سبک هندی محصول بهره‌گیری‌های بسیار زیاد شاعران این سبک از استعارهٔ فعلی است. «بیشترین افعالی که در دیوان شاعران سبک هندی برای ایجاد خیزش معنایی و رستاخیز واژگانی به کارمی‌رود، افعال حرکتی است؛ مانند:"باریدن، تراویدن، جوشیدن، روئیدن، ریختن، شکافتن، چکیدن، شکستن، سوختن و..." با اسناد این افعال به عناصر ذهنی و عینی، هم تا حدی از سردی زبان کاسته می‌شود و به آن حیات و پویایی می‌دهد و هم دایرهٔ خیال شاعرانه را توسع بخشیده، موجب خلق تصاویر شعری تازه و فراوان می‌گردد.» (حسن‌پور آلاشتی،۱۳۸۴: ۱۲۰) از انواع استعاره‌هایی که صهبایی در نثرِ ظهوری یافته، استعاره تبعیه است و این استعاره یکی از صورت‌های بیانی است که در این عهد رواج می‌یابد و به‌گونه‌ای از جلوه‌های سبک‌شناسیک نثر ظهوری محسوب می‌شود. این نوع استعاره بیش از همه در شعر عرفی شیرازی و سپس در شعر ظهوری ترشیزی، صائب تبریزی و طالب آملی دیده می‌شود. «این استعاره در فعل اتفاق می‌افتد که نوع دوم از استعارهٔ مکنیه محسوب

می‌شود که به دلیل اسناد نامتعارف و غریبی که گزاره می‌یابد سبب تشخص و برجستگی در کلام شده و ایجاد تأثیر و لذت می‌کند. نوعی آشنایی‌زدایی است که جریان مألوف کلام را بر هم می‌ریزد و پیوند تازه میان کلمات در زنجیرهٔ گفتار برقرار می‌کند و این هنر صهبایی در کشف و توضیح این نوع استعاره‌ها است»(همان،۷۸-۷۹). صهبایی در رسالهٔ شرح سه‌نثر ظهوری دراین‌باره نیز اقوال صائب و تازهٔ خویش را مطرح ساخته که شایستهٔ ژرف‌نگری است: نمونه:

«متن: گرد سجود درگهش که بر پیشانی نشایند که از فرق فرقدسایش فر کلاه کیانی ندمید:
شرح: ... به هر کیف محصل فقره آن باشد که هر که گرد سجده درگاه او را بر پیشانی خود جا داده، از یمن آن کرّو فرّی که از کلاه کیانی بر سر گذاشتن به هم رسد، به سرش حاصل شد و نسبت دمیدن به فریاد به طریق استعاره تبعیه است. "دردمید" یا بالکنایه در "فر" و "فرقدان‌سا" صفت فرق به اعتبار مایؤول است نه به اعتبار ماتقدم »(همان،۱۴۵).

صهبایی در شرح مینابازار دیدگاه خود را در مورد "استعارهٔ تبعیه" به‌طور واضح بدین‌گونه بیان می‌کند:

«متن:
"شادابی گل چهره‌اش از مغز زهد خشک، یبوست‌چین "
شرح:
"یبوست چین"؛ ای:" بردارندهٔ یبوست"، چه چیدن در محل" برداشتن" و "پاک کردن" نیز مستعمل شود؛ چون "گل چیدن" و "بهار چیدن" و "اشک چیدن" پس در "یبوست" استعاره بود؛ یعنی: یبوست را به چیزی تشبیه کرده که صلاحیت برداشتن و پاک کردن داشته باشد و یا "چیدن" را در معنی ازاله آورده پس استعاره تبعیه باشد؛ کما لا یخفی علی الفهیم»(صهبایی، ۱۲۹۵: ۶۰)

۲-۵- انحراف از نُرم در کاربرد تلمیح:

«ادبیات ذاتاً ساخت‌شکن است؛ یعنی متن ادبی در فرآیند قرائت‌های مختلف، پیوسته در کار شکستن ساختار خویش و واسازی آن است»(فتوحی، ۱۳۸۷: ۱۱۱).متن ادبی در فرایند قرائت‌های مختلف، پیوسته در کار شکستن ساختار خویش و واسازی آن است. یکی از نکاتی که صهبایی در بررسی سبک ظهوری به آن توجه ویژه داشت، انحراف از معیار و نُرم زمانه بود که یکی از جلوه‌های بارز آن خروج از نرم قدما در بیان تلمیحات است. داستان‌ها و اساطیر در شعر فارسی با توجه به شرایط اجتماعی و سیاسی و حتی دینی و مذهبی رنگ و جلوهٔ خود را حفظ کرده‌اند، گاه در مسیر تاریخ ایران؛ اساطیر حماسی و گاه اساطیر دینی رشد کرده‌اند. شعر دورهٔ صفوی از وجود تلمیحات مربوط

به اساطیرِ اسلامی و سامی مشحون است و در این میان داستان‌های کسانی که به‌نوعی در کتب تفاسیر یا آیات قرآن کریم از آنها یادی رفته است، بیشتر به چشم می‌خورد. ظهوری در تلمیح‌پردازی، توجه ویژه‌ای به شخصیت‌های قرآنی داشته است و در سه نثر او، نام کسانی چون حضرت ابراهیم، خضر، موسی و یوسف به چشم می‌خورد. در یک نگاه کلی ظهوری با داستان‌های این شخصیت‌ها، مضامین متعددی ساخته است و در این مضمون‌سازی دو شیوهٔ عمده را موردتوجه قرار داده است:

الف) توجه به تلمیحات همانند متقدمان و پیروی از کلیشه‌های سنتی در تلمیح‌پردازی (موافق‌خوانی)

ب) انحراف از هنجار (مخالف‌خوانی یا به قول صهبایی خَرق عادت).

در کارکرد اول ظهوری همانند شاعران و نویسندگان متقدم، عناصر داستانی موردعلاقهٔ خود را موردبررسی قرار داده و از دل داستان، بهانه‌ای برای مضمون‌پردازی آفریده است. این نوع موافق‌خوانی و حرکت در مسیر عرف ادبی نه‌فقط خاص ظهوری که خاص هر شاعر دیگر است. نکتهٔ جالب، انحراف از مسیر هنجارهای ادبی به کمک عناصر داستانی اشخاص ذکر شده است که در این مقاله به آن با توجه به کلام صهبایی نامِ «خرق عادت» داده شده است. چنانکه در نمونهٔ زیر:

«متن:

" حسنی که از ابراهیم (علیه‌السلام) به یوسف میراث رسیده بود تا غایت در تتق غیب به ودیعت مانده بود، اکنون روزگار امانت‌سپار باز تسلیم ابراهیم نمود"

شرح:

" میراث"؛ زرمرده باقی مانده تا غایت هنوز ."تتق" به ضمتین؛ پردهٔ بزرگ و چادر. "ودیعت"؛ امانت. "تسلیم"؛ سپردن.

پوشیده نماند که حسن یوسف را میراث حضرت ابراهیم قرار دادن به سبب بودن یوسف (علیه السلام) است از اولاد ایشان و الّا حسن ابراهیم هیچ مناسبت ندارد و به ودیعت ماندن حُسن در غیب به اعتبار عطا نشدن هم‌چو هوس است تا حال به کسی‌ای: میراث حُسنی که از ابراهیم به یوسف رسیده هنوز در پرده غیب امانتاً محفوظ بود اکنون، زمانه آن امانت را باز به "ابراهیم" تسلیم نموده، آنچه از تُست باید که هم پیش تو باشد و ممدوح را به اشتراک نام همان "ابراهیم" تصور کرده لیکن امانت یوسف را به ابراهیم سپردن به معنی ندارد، گو میراث ازو باشد پس توجیه آن چنین باید کرد که "چون زمانه می‌خواهد که از بار حفظ امانت سبک‌دوش شود، یوسف که آن حسن ودیعت اوست بر سر عرصه نیست تا به او باید داد، ناچار به این مناسبت که این حسن به یوسف از ابراهیم رسیده بود هم به ابراهیم حواله کرد، چه نسبت به او دیگری لائق نبود و حق آن است که لفظ میراث

هرچند به مناسبت بودن حضرت یوسف از اولاد حضرت ابراهیم مناسب است لیکن نظر به رجوع آن باز به ابراهیم مناسب نمی‌نماید چه میراث آن است که از مرده باز ماند و رجوع ضرر باقی مانده باز به مرده خرق عادت است ... نیز چون میراث از مرده می‌باشد آن را که از ابراهیم قرار داده‌ایم به ابراهیم سپردن خیلی بدشگونی در حق ممدوح است اگر لفظ میراث نمی‌بود این فقره از تازگی مضمون جواب نداشت و ظاهر لفظ میراث به اعتبار اولاد بودن ایشان و رجوع آن باز به ابراهیم با اعتبار اشتراک نام گفته و این طور مسامحات درین فن به کار می‌تواند رفت گو نظر غور از آن ابا دارد» (صهبایی، ۱۹۰۶: ۱۷۸)

در نمونهٔ مذکور به نظر صهبایی نوعی مخالف‌خوانی در ارتباط تاریخی (تلمیح) در کلام ظهوری دیده می‌شود و به خاطر هم‌نام بودن ممدوح با حضرت ابراهیم از نُرم زمانهٔ خود عدول کرده و علاوه بر رعایت نکردن اصول شرعی و اسائهٔ ادب، مقام ممدوح را از پیامبری چون حضرت ابراهیم بالاتر دانسته و همچنین میراثِ حُسن حضرت یوسف را از ابراهیم عادلشاه می‌داند و در این مورد صهبایی معتقد است که "نظر غور از آن ابا دارد".

نتیجه‌گیری

صهبایی با توجه به استمرارش در مطالعهٔ دیوان و آثار منثور قدما، شواهد منظوم و منثور باارزشی در ذهن خود داشت که در جای‌جای آثارش به‌عنوان سند شعری آورده است. او آنچه از بلاغت عربی تفتازانی (مطوّل و مختصر المعانی) آموخته بود با آموزه‌های جدید خویش درآمیخت و عناصر ادبی جدیدی در بلاغت زبان فارسی چون "سجع مرّدف" و "مجاز در مجاز" ایجاد کرد. صهبایی در "شرح سه‌نثر" به‌نوعی از تضاد معتقد است که در معنای ظاهری نه بلکه در معنای خفی خود با کلمه یا کلماتی از کلام ادبی تضاد ایجاد می‌کند. او تمام مصداق‌های آمده در حوزهٔ حسامیزی را، ایهام تضاد می‌داند. صهبایی معتقد است که ظهوری در مواردی از تلمیح از نُرم زمانهٔ خود دچار انحراف شده است. در نظر صهبایی صناعات معنوی به‌ویژه مجازها به درونهٔ زبان و قلمرو معانی مربوطاند و ابهام و چندمعنایی بیشتر در آنها تحقق می‌پذیرد. همچنین معتقد است سرشت بلاغی زبان ادبی بیش از هر چیز در شگردهای مجازی نمودار می‌شود. در دیدگاه او صنعت "مجاز در مجاز" در زبان عربی یکی از مظاهر صور خیالی بود که برای اهل ادب و بلاغت عربی آشنا بود؛ اما این مورد در تحلیل متون ادبی فارسی تازگی دارد. در اعتقاد صهبایی ملاک پذیرش استعاره، همان "آحاد" یعنی نخبگان ادبی هستند که به استفاده از این نوع استعاره در آثار خود می‌پردازند.

کتابنامه

قرآن کریم. (۱۳۷۸). ترجمهٔ الهی قمشه‌ای. تهران: وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.

آرزوی اکبرآبادی، سراج‌الدین علی‌خان. (۱۹۹۱). مثمر. با مقدمه و تصحیح ریحانه خاتون. پیش لفظ از ابواللیث صدیقی. پاکستان.

________ (۱۹۷۷). سراج منیر. ضمیمهٔ کارنامهٔ منیر لاهوری. مقدمه، تصحیح و تحشیهٔ سید محمد اکرم. مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان. اسلام‌آباد.

________ (۱۴۰۱ه.ق). تنبیه‌الغافلین. با مقدمه و تصحیح و تحشیه سید محمد اکرم «اکرام». لاهور. دانشگاه پنجاب.

آرین‌پور، یحیی. (۱۳۷۲). از صبا تا نیما. تهران: زوار.

آزادبلگرامی، محمدعلی. (۱۲۵۵). خزانهٔ عامره. نسخهٔ خطی موجود در کتابخانهٔ مرکزی دانشگاه تهران.

________ (۱۳۸۲). غِزلان‌الهند. تصحیح سیروس شمیسا. تهران: صدای معاصر.

ابیطالب، علی. (۱۳۵۱). نهج‌البلاغه. ترجمه و شرح علیقلی فیض الاسلام. تهران: سرای امید.

اسکولز، رابرت. (۱۳۸۳). ساختارگرایی در ادبیات. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: آگاه.

بیدل دهلوی، عبدالقادر. (۱۳۸۴). دیوان.۲ جلد. به تصحیح خلیل‌الله خلیلی. تهران: سیمای دانش.

تفتازانی، سعدالدین.(۱۳۹۲).الاصباح فی شرح تلخیص المفتاح المعروف بالمطول با حواشی ادیب دُرّه صوفی. قم: دارالحجه.

حزین لاهیجی، شیخ محمد علی‌بن ابیطالب‌بن عبدالله. (۱۳۵۰). دیوان حزین لاهیجی. با تصحیح، مقابله و مقدمهٔ بیژن ترقی. تهران: کتابفروشی خیام.

حسن‌پور آلاشتی، حسن. (۱۳۸۴). سبک‌شناسی غزل سبک هندی. تهران: سخن.

جام هروی، سیف. (۱۳۹۹). جامع الصنایع و الاوزان. تصحیح زینب صادقی‌نژاد. تهران: بنیاد موقوفات محمود افشار.

خاقانی، محمد. (۱۳۸۷). جلوه‌های بلاغت در نهج‌البلاغه. قم: موسسهٔ فرهنگی و اطلاع‌رسانی تبیان.

روایی، محمد. (۱۳۶۵). دستور زبان فارسی. با همکاری جهانگیر معصومی. تهران: علوی.

زرین‌کوب، عبدالحسین. (۱۳۷۱). شعر بی‌دروغ، شعر بی‌نقاب. تهران: علمی.

سعدی شیرازی، مصلح‌الدین. (۱۳۸۱). گلستان سعدی. تصحیح و توضیح غلامحسین یوسفی. تهران: خوارزمی.

سنایی، ابوالمجد مجدود بن آدم.(۱۳۵۴). دیوان. تصحیح محمّد تقی مدرّس رضوی. تهران: سنایی.

شمس لنگرودی. (۱۳۷۲). سبک هندی و کلیم کاشانی. تهران: مرکز.

شمیسا، سیروس. (۱۳۷۸). نگاهی تازه به بدیع. تهران: فردوس.

صفوی، کوروش. (۱۳۸۱). نگاهی به چگونگی پیدایش سبک هندی در شعر منظوم فارسی. مندرج در زبان و ادب. شماره ۱۵.

صص ۲۱-۴۶.

صهبایی دهلوی مولوی، امام‌بخش. (۱۹۰۶). شرح سه نثر ظهوری. لکهنو: مطبع نولکشور.

ــــــــــــــ (۱۹۷۸). کلیات صهبایی. جلد اول. جمع‌آوری‌شده: منشی دین‌دیال. کانپور: مطبع نظامی.

ــــــــــــــ (۱۲۹۵ه). شرح مینابازار. کانپور: مطبع نولکشور.

فتوحی، محمود رودمعجنی. (۱۳۸۵). نقد خیال: نقدِ ادبی در سبکِ هندی. تهران: سخن.

فطرت، حسن عباس. (۱۳۸۴). احوال و آثار آزاد بلگرامی. تهران: انتشارات محمود افشار یزدی.

فکرت، محمد آصف. (۱۳۵۳). گزیدهٔ آثار امیر خسرو دهلوی. افغانستان: وزارت اطلاعات و کلتور افغانستان.

فقیر دهلوی، شمس‌الدین. (۱۸۸۷). حدائق‌البلاغه. لکهنو: چاپ سنگی.

میرزا خان بن فخرالدین محمد. (۱۳۵۴). تحفة الهند. تصحیح نورالحسین انصاری. تهران: بنیاد فرهنگ ایران.

هاشمی محموده. (۱۹۹۶م). تحول نثر فارسی در شبه‌قاره در دورهٔ تیموریان متأخر. اسلام‌آباد: مرکز تحقیقات فارسی ایران و پاکستان.

هاوکس، ترنس. (۱۳۷۷). استعاره. ترجمهٔ فرزانه طاهری. تهران: مرکز.

مقاله

حمیدیان، سعید. (۱۳۴۷). مهاجرت شعرا به هند در عصر صفویه. وحید. شمارهٔ ۵. صص:۵۰۵-۵۰۷ و ۶۶۹-۶۷۲.

فتوحی رودمعجنی، محمود. (۱۳۸۷). ساخت شکنی بلاغی نقش صناعات بلاغی در شکست و واسازی متن. فصلنامهٔ نقد ادبی. پاییز. دورهٔ ۱. شماره ۳. از صفحهٔ ۱۰۹ – ۱۳۵.

نورانی وصال، عبدالوهاب. (۱۳۷۱). سبک هندی و وجه‌تسمیهٔ آن در صائب و سبک هندی. به کوشش محمد رسول دریاگشت. تهران: قطره. صص: ۲۸۳-۲۹۵.

نیکخو، عاطفه؛ جهانگرد، فرانک؛ قاسمی، ملیحه. (۱۳۹۵). بررسی ویژگی‌های مشترک شعر سبک هندی و مینیاتور مکتب اصفهان. فصل‌نامهٔ پژوهش‌های ادبیات تطبیقی. دورهٔ ۴. شمارهٔ۳. پاییز ۸۱-۱۰۸.

پایان‌نامه

توفیق‌الهاشمی، معید زکری. (۱۴۲۶ه.ق). المجاز فی أساس البلاغة زمخشری. با راهنمایی خلیل بنیان حسون. دانشگاه بغداد. دوره کارشناسی ارشد رشتهٔ هنر.

منابع لاتین

Ricoeur, Paul. (1998). *"The Metaphorical Process"*, in David Stewart, Exploring the philosophy of Religion, 4th ed, prentice-Hall, p. 189-200